

## Stéphane Mallarmé, um moderno clássico – notas sobre “*Erechtheus*. Tragédie par Swinburne” (1876)

MARIA DE JESUS CABRAL

*Ao Professor Manuel de Oliveira Pulquério,  
um mestre clássico e moderno.*

### RESUMO

Não raro hipostasiado pela crítica, o “modernismo” de Mallarmé não se esgota num complexo jogo de signos, nem num *ensimesmamento* frio e redutor, muito próximo de uma concepção autotélica da literatura. No seu artigo de 1876 sobre a adaptação da tragédia clássica *Erechtheus* por Ch. Algernon Swinburne, o poeta francês realça os aspectos inovadores da obra do seu congénere, adoptando um posicionamento que revela um fascinante equilíbrio clássico-moderno. Pelos laços inter e intra-textuais que este artigo estabelece com outros textos do mestre do Simbolismo, tanto da sua escrita de ficção como ensaística ou meta-discursiva, vemos quanto o tema do teatro pesa no seu projecto mais vasto de literatura, onde é constante a tentativa de decifração do mistério do mundo através da linguagem.

### ABSTRACT

Frequently, Mallarmé's modernism is referred to critics as a complex game of signs and as a closed concept of literature. In his 1876 article about the adaptation of the classical tragedy *Erechtheus* by Ch. Algernon Swinburne, the French poet valued the innovative aspects of Swinburne's works, adapting a position which revealed a fascinating classical-modern equilibrium. Due to the inter and intra-textual ties that this article created alongside other Mallarmé's fictional and meta-discursive texts, we discover how the question of theatre influenced his global project of literature. A project which attempted to decipher the mystery of the world through language.

Atribuir o adjectivo “clássico” à obra de Stéphane Mallarmé, sobejamente conhecida pela sua modernidade e tão complexa e rica quanto difícil e fecunda, abre vários e porventura ambíguos caminhos de reflexão.

O nome de Mallarmé tornou-se *clássico* quando se aborda a questão da modernidade literária, ao lado de outros génios “malditos” igualmente incontornáveis da literatura francesa da segunda metade do século XIX, tais como Rimbaud ou Baudelaire. Reconhece-se na obra de Mallarmé, poética mas também ensaística, um marco decisivo na evolução do pensamento literário ocidental, e no seu autor um poeta mestre na “joalharia” da linguagem, relembrando a expressão de Fernando Pessoa, assíduo leitor da obra mallarmeana.

Firmado a partir de uma lúcida consciência da existência de uma crise da literatura – “exquise, fondamentale”, tal como a definiu em 1886, em passo memorável da sua obra –, o seu pensamento crítico configurou a linguagem como o veículo de um questionamento fundamental, não só no contexto da “Revolução poética” simbolista (Guy Michaud, 1995: 127), levada a cabo por uma vasta plêiade de escritores directa ou indirectamente ligados ao mestre da rua de Roma, mas também no dealbar da literatura moderna.

Recordemos tão só que Stéphane Mallarmé é o autor de *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897), poema que se apresenta como uma “constelação”<sup>1</sup> tipográfica, cuja disposição revolucionou a poesia moderna, antecipando experiências poéticas de vanguarda que irromperam já no século XX – os célebres *Calligrammes* de Apollinaire ou os *Poèmes élastiques* de Blaise Cendrars são alguns exemplos. Trata-se, sem dúvida, de uma das obras mais inovadoras da literatura uma vez que configura, no espaço da página, um leque de relações e de interacções da poesia com procedimentos da música, da pintura, do jornal e da publicidade. Todavia, desde o prefácio deste poema tão inventivo, estética, estilística e metaforicamente, Mallarmé não deixa de estabelecer uma ponte ou diálogo entre as duas acepções da poesia, a saber, a antiga e a moderna. O verso “antigo” apresenta-se, aliás, a seus olhos, como o exemplo máximo do género, uma vez que realiza de modo pleno as mais altas qualidades que a poesia devia ter aos olhos do refinado poeta: *passion* e *rêverie* (note-se a ressonância clássica dos próprios vocábulos):

---

<sup>1</sup> Segundo a expressão Paul Valéry, que o leu em primeira mão. Veja-se « Souvenirs littéraires », in « Variété », Valéry, 1957 : 779.

Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries... (Mallarmé, 1998A: 407)

Em “Crise de vers” (1891) - texto de que é communmente reconhecido o carácter propulsor no clima de decisivas renovações levadas a cabo pela nova geração literária em reacção à hegemonia do paradigma realista vigente quer na poesia parnassiana, quer no romance naturalista - escreveu ainda o mestre do Simbolismo :

Une haute liberté d'acquire, la plus neuve : je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance du génie classique... (1998A : 244).

São apenas dois dos muitos exemplos que seria possível apontar e que denotam uma compreensão do fenómeno literário mais abrangente e quiçá mais frutífera do que aquela concepção da literatura como negação e como ruptura, não raro hipostasiada nos discursos críticos sobre Mallarmé e a sua obra.

Tendo em conta o espírito destas jornadas dedicadas ao Senhor Professor Doutor Manuel de Oliveira Pulquério, em quem reconhecemos não só o emérito Professor e durante muitos anos Director da nossa Faculdade como também admiramos o insigne helenista e profundo conhecedor da literatura clássica e moderna, a nossa reflexão centrar-se-á numa vertente menos conhecida da obra do grande poeta francês e onde a composição “clássico moderno” se justifica mais do que se possa *a priori* pensar: o teatro. Dado o espaço breve desta comunicação, circunscrevemos a nossa tarefa ao texto “*Erechtheus*”. *Tragédie par Swinburne* ensaio penetrante escrito por Mallarmé em 1876 para a *République des Lettres*, em que retoma o tema de “sonho” que desde cedo norteara a sua vida literária.

Conforme já tivemos oportunidade de desenvolver em trabalhos anteriores<sup>2</sup>, o teatro desdobrou-se no pensamento e na obra de

---

<sup>2</sup> Referimo-nos aos nossos estudos “Entre rêve et réalité: le théâtre des années 1880 crayonné par Mallarmé”, in *Illusion et référence dans le théâtre français* (coord. de Marta Teixeira Anacleto), *Confluências*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004; « Mallarmé, Maeterlinck : d'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'idée », in *Présence, Absence de Maeterlinck* (Actes du Colloque de Cerisy-la-salle), Bruxelles, Labor, 2002 e « Mallarmé e o

Mallarmé de modo precoce, intenso e profundo, como um *sonho* particularmente querido, continuamente perseguido mas que, no entanto, nunca logrou realizar-se. Antes pois de empreendermos a análise deste texto escrito por Mallarmé a propósito da adaptação da peça *Erechtheus* de Eurípides (que remonta a finais do século V a.C) por Charles Algernon Swinburne, poeta de nacionalidade inglesa mas seu genuíno congénere de espírito<sup>3</sup>, não será pois despidiando proceder a uma breve apresentação dos projectos e posições teatrais dessiminados na obra Mallarmé com os quais, como veremos, o ensaio em questão dialoga e interage.

Desde 1864-1865, *Hérodiade* e *Le Faune*<sup>4</sup>, duas das principais obras de Mallarmé, foram escritas, na sua forma primeira, tendo em vista os palcos do Théâtre-Français mas logo aí foram recusadas por De Banville e Coquelin que nelas não encontraram o imperioso “enredo exigido pelo público” (Mallarmé, 1995: 251) O próprio poeta cedo se deparou com inúmeras aporias na concepção das mesmas. A sua visão depurada e sugestiva de teatro exigia para *Hérodiade* uma dimensão de “mistério”, intimamente ligada a uma “poética do efeito” que transcendesse os elementos referenciais característicos do género – “l’attitude, les vêtements, les décors et l’ameublement” (*idem*:253) - que a seu ver inibem a capacidade imaginativa do espectador. O refinamento musical do verso livre do *Fauno* – traço que se tornaria, vinte anos mais tarde, um dos principais *leitmotiv* da estética simbolista – igualmente se apresentou como um dilema fundamental, uma vez que exigia e simultaneamente repelia a forma dramática – “je le veux *non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre*”, escreve Mallarmé a Théodore Aubanel, em Outubro de 1865 (*idem* :242).

Começado em 1869 e, à semelhança das obras anteriores, inacabado, o enigmático conto *Igitur* contém uma inequívoca estrutura teatral<sup>5</sup>. É disso exemplo paradigmático um fragmento, a que o autor

---

teatro: um sonho por cumprir», in “*Vinte anos de Estudos Humanísticos em Viseu*”, Centro de Literatura Portuguesa e Brasileira, Viseu, 2001.

<sup>3</sup> Como o testemunham várias cartas trocadas por ambos.

<sup>4</sup> Cujá versão poética de 1876, intitulada *A tarde de um Fauno*, ilustrada pelo pintor Edouard Manet, viria a inspirar uma das peças mais conhecidas do repertório musical de Claude Debussy, para além de muitas coreografias de importantes companhias de bailado, a começar pela famosa coreografia do bailarino Nijinski, em 1911.

<sup>5</sup> Aspecto evidenciado por Thierry Alcoloumbre no seu estudo *Mallarmé : la poétique du théâtre et de l’écriture* onde mostra que *Igitur* contém já « le modèle schématique de son théâtre idéal, développé plus tard dans les manuscrits du Livre » (Alcoloumbre, 1995:150-151).

deu como título “Scène de Th. Ancien Igitur“, de que destacamos desde logo, a conotação clássica. Essa dimensão dramática está também presente no limiar de uma das variantes da obra, em que o autor solicita o leitor no sentido de “ pôr as coisas em cena” [« met[tre] les choses en scène » (Mallarmé, 1998B:41)].

Não é pois de admirar que também as « Notas » do « Livro » – projecto monumental, começado por volta de 1866 e ao qual o autor chamava a sua “*Grand oeuvre*”, também ele inacabado – evidenciem a busca de um género compreensivo, no qual a sinonímia entre Poesia – Livro – Teatro é impressionante. A prevalência dada ao teatro é tal que Jacques Schérer, conhecido como um prestigioso historiador do teatro, que editou os manuscritos do « Livro » em 1957, escreve, na sua introdução – parafraseando uma célebre frase do poeta (nossa tradução):

[...] para Mallarmé, tudo, no mundo, existe para desembocar num teatro (Schérer, 1957 :28).

É um aspecto incontornável quando se percorrem os folhetos do “Livro”: a busca da “identidade do Livro e da Peça“ como pode ler-se no folheto 164[129] (1998B: 589), obsidiou sobremaneira o ilustre pensador.

Atentemos agora no fragmento 127[103] do mesmo manuscrito, onde se encontram esquematizadas as características fundamentais do drama então idealizado: *poético, ideísta* – o seu ideal é a expressão da alma humana - e *musical*:

|         |      |       |               |
|---------|------|-------|---------------|
|         | Idée | Dr    |               |
|         |      | (âme) | (place publ.) |
| Théâtre |      |       | Mystère       |
| Figure  | Dr   |       | Vers          |
|         |      | Livre |               |
| héros   |      |       | hymne         |
| homme   |      |       | chant         |

Para além do paralelismo Dr/Livre observado no esquema, também o texto da nota que o acompanha evidencia bem a ausência de fronteiras entre os três géneros, a favor de uma relação analógica:

THÉÂTRE, en tant que Mystère, par une opération appelée Poésie, cela à la faveur du Livre (1998B :578)

A par destas obras, o teatro suscitou ainda a Mallarmé importantes reflexões que o poeta consignou em diversos artigos ou ensaios. É o caso do texto relativamente pouco conhecido que hoje aqui apresentamos. São também os casos mais relevantes, pelo papel programático que tiveram na génese do teatro simbolista, dos artigos *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*<sup>6</sup>, e da série “Notas sobre o teatro”, publicados em Setembro de 1885 e entre Novembro de 1887 a Julho de 1888 respectivamente, isto é, no apogeu da celebridade do poeta e em anos charneira da “revolução e revelação” teatral, retomando uma expressão de Gisèle Marie (1973 : 57). Ainda que não caiba, no âmbito deste artigo, estudar a repercussão das ideias do reconhecido mestre no dealbar do teatro simbolista, importa referir que este conjunto de textos, largamente difundidos na época, tiveram um papel fundamental na vaga de renovação teatral por volta dos anos 1890, que encontrou o seu expoente máximo no “primeiro teatro” do belga Maurice Maeterlinck. Autor da *Princesse Maleine* – a sua primeira peça simbolista, publicada em 1889 – e da célebre *Pelléas et Mélisande* (1892) que viria a imortalizar-se através da sua adaptação musical por Debussy, o então jovem dramaturgo não só iniciou a sua carreira sob os encorajamentos de Mallarmé, como os seus textos dramáticos revelam inúmeras afinidades com as posições e proposições estéticas do poeta francês<sup>7</sup>.

Ao contactarmos com o artigo “*Erechtheus*. Tragédie par Swinburne”<sup>8</sup>, fomos desde logo surpreendidas pelo jogo de inter-relações e de ecos que este texto, escrito em 1876, estabelece com os dois outros momentos essenciais na reflexão teatral de Mallarmé. Por um lado, com as primícias dramáticas ficcionais de Mallarmé – *Hérodias*, *Le Faune*, *Igitur* cuja concepção poético-dramática remonta aos anos 1864-65. Por outro, e de uma forma particularmente resonante, com os ditos artigos publicados em 1885-86, ou seja uma década mais tarde, aqueles que, reflectindo a crise profunda atravessada pelo género em tempo da hegemonia materialista do teatro

---

<sup>6</sup>A pedido do fervoroso wagneriano Edouard Dujardin, na época director da revista cosmopolita *La revue wagnérienne*, Mallarmé acedeu pois a publicar, pela primeira vez, “des études du drame, comme je le rêve” segundo as suas próprias palavras, em carta endereçada a Dujardin a 10 de Setembro de 1885 (Mallarmé, 1965:294).

<sup>7</sup> Como tentámos demonstrar no nosso estudo “Mallarmé, Maeterlinck, d’une idée de la dramaturgie à la dramaturgie de l’idée”, referido acima e também no âmbito da nossa tese de doutoramento *Mallarmé hors frontières* em curso de elaboração.

<sup>8</sup> Publicado na nova edição dos *Documents Stéphane Mallarmé* apresentada por Gordon Millan em 2000.

de Boulevard, também “lançariam os dados” da profunda renovação “idealista” levada a cabo pela nova geração simbolista<sup>9</sup>.

Não sendo possível, à dimensão deste estudo, passar em revista os juízos – não raro impiedosos – sobre o teatro contemporâneo, as ideias e as propostas teatrais de Mallarmé nesses artigos, procuraremos, dentro dos limites impostos, aproximar algumas linhas de força dos mesmos com as perspectivas enunciadas no texto de 1876 que, gostaríamos desde já de sublinhá-lo, anuncia todo o teatro futuro e “moderno” – segundo a expressão de Mallarmé – de índole simbolista.

Atentemos pois no texto do artigo “*Erechtheus*” *Tragédie par Swinburne*. Realça desde logo Mallarmé como traço fundamental da personalidade poética do seu jovem congénere inglês a sua “prodigalité éblouissante d’imagination” (linhas 9-10), juízo que, integrado no contexto estético-literário do momento – o parnasianismo, de inspiração neoclássica – manifesta uma sensibilidade à margem da tradição mimética e descritivista então dominante. No entanto, um pouco à frente somos interpelados pela expressão “tragédie d’ère presque moderne” (15), que parece assentar num paradoxo. É que, como se pode ler, um dos aspectos que logo prendeu a atenção de Mallarmé na peça de Swinburne e no qual se revelou toda a sua riqueza – “différente”, “neuve”, suprême” (11) são os adjetivos usados para a caracterizar – advem da sua dimensão antiga e moderna ao mesmo tempo, que tem de especialmente significativo o facto de conciliar “à la tragédie de la maturité spirituelle [...] la fortune nouvelle d’une inspiration savante, pure quoiqu’enthousiaste” (19-20). A marca da tragédia antiga está no enfãse dado ao adjetivo “grego”: “conforme davantage à quelque chose de grec” (20). A referência helenística – eterna origem do teatro – faz-se em nome de um princípio chave presente na peça de Swinburne em estreita correlação com a poética mallarmeana – e simbolista : a pureza ou depuração.

---

<sup>9</sup>As primeiras experiências de vanguarda simbolistas, levadas a cabo pelo *Théâtre d’Art* de Paul Fort e sobretudo pelo *Théâtre de l’Oeuvre* de Lugné-Poe, ambos encorajados por Mallarmé surgem no contexto de prosperidade do teatro realista, assim descrito por Gisèle Marie : « Une société positive, pénétrée de matérialisme, se gorgait d’érotisme bourgeois, cherchait une distraction dans les histoires d’adultère, le fait divers du moment ; bref le tableau vivant d’un monde avide et jouisseur, dont les impératifs étaient dictés surtout par l’intérêt, le respect de l’argent et des honneurs, fussent-ils frelatés (Gisèle Marie, 1973 : 57).

Ocorre-nos desde logo referir que os ensaios dramáticos de Mallarmé dos anos 1885-1888, a que aludimos acima, referem insistentemente a depuração como critério essencial de renovação da forma teatral. Diagnosticando, em “Richard Wagner, rêverie d’un poète français”, uma situação de crise no teatro francês de meados dos anos oitenta, preso que se apresenta a todas as falácias miméticas:

[...] le seul qu’on peut appeler caduc, tant la Fiction en est fabriquée d’un élément grossier : puisqu’elle s’impose à même et tout d’un coup, commandant de croire à l’existence du personnage et de l’aventure, de croire simplement, rien de plus (1998A:170).

o mestre da Rua de Roma delinea a sua concepção elíptica e depurada de um teatro autêntico, com vista ao que denomina de “espectáculo futuro”(1998A:169):

- un théâtre [...] dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple;  
- un art mental [...] d’où s’éveille la figure que nul n’est (1998A :174)

No enunciado que contém a sua definição por excelência de teatro poético, é particularmente notória a ressonância clássica. A escolha dos vocábulos, a presença das maiúsculas - significativas no discurso meta-crítico mallarmeano -, a própria localização das palavras, conferem uma elevação genérica a modelos originariamente clássicos, aqueles de que, para regenerar-se, o teatro futuro se deverá impregnar:

- [...] Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus [...] empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l’Histoire même n’est que l’interprétation, vaine, c’est-à-dire un Poème, l’Ode (1998A:174).

Esta noção de purificação constitui aliás um princípio chave adentro do pensamento poético dum autor que definiu a poesia, e a literatura em geral como uma operação de *transposição* “du fait à l’idéal” (1998A:156). Na esteira de Edgar A. Poe, a quem reconhece o mérito de ter dado “un sens plus pur aux mots de la tribu”<sup>10</sup>, Mallarmé teve uma consciência aguda do poder da palavra e atribui-lhe a força inventiva que permite distinguir um texto literário – que a seu ver deve revestir uma inequívoca função estética - de outros escritos contemporâneos, diminuídos a funções mais elementares ou, segundo a sua terminologia de “reportagem universal”, meramente descritivo-

<sup>10</sup> Veja-se o seu célebre soneto “Le Tombeau d’Edgar Poe” (1998B :38).



comunicativas<sup>11</sup>. Do mesmo modo, o teatro deveria proscrever um uso “banal” da linguagem, materializado em atitudes declamatórias plasmadas sobre a realidade circundante. No âmbito da sua “campanha dramática” realizada para a *Revue Indépendante* de Edouard Dujardin nos anos 1886-1887, Mallarmé deparou-se com todo um repertório de dramas e comédias do género *vaudeville* associados a nomes como Augier e Dumas Filho, Sardou e Daudet, e com a contrafacção burguesa e “boulevardière” do Naturalismo. Denuncia assim Mallarmé o realismo descaracterizante do teatro em voga, forma de rendição à sociedade burguesa, dominada por gostos puramente materiais:

[...] il a fallu, pour l'infatuation contemporaine, ériger, entre le gouffre de vaine faim et les générations, un simulacre approprié au besoin immédiat, ou l'art officiel qu'on peut aussi appeler vulgaire ; indiscutable, prêt à contenir par le voile basaltique du banal la poussée de cohue jubilant si peu qu'elle aperçoive une imagerie brute de sa divinité (1998A : 185).

A atitude de Mallarmé se não esgota no cepticismo, o poeta insiste na importância da regeneração do teatro. A pedra angular do seu argumento evidencia um ponto de contacto com a tradição clássica:

Le Théâtre est d'essence supérieure (1998A : 205)

Aos olhos do mestre simbolista, que desde cedo definira a literatura como mistério<sup>12</sup>, o drama deve atingir uma dimensão humana e subjectivamente valorativa, mais profunda do que a simples reprodução de uma realidade quotidiana, assente em pressupostos deterministas. O teatro deve reflectir o mundo interior, da *alma* ou da *ideia* (noções recorrentes nos esquemas do “Livro”). Como acentua Edouard Dujardin, em Julho de 1886, num artigo publicado na cosmopolita *Revue de Genève*, o drama idealizado pelo poeta francês é essencialmente analítico:

---

<sup>11</sup>Antecipando assim o questionamento em torno das célebres funções da linguagem, comumente associadas a Roman Jakobson. Em *Questions de Poétique* esse autor define a literariedade com base na função estética da linguagem: « La poésie, c'est le langage dans sa fonction esthétique. Ainsi l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (Jakobson, 1973:16).

<sup>12</sup>Escreve em 1862 na abertura de “Hérésies Artistiques, l'Art pour tous”, um dos seus primeiros textos meta-literários: « toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère » (Mallarmé, 2000 :36).

[...] expliquant la nature, analyse de l'homme et, synthèse de la nature, l'homme – M. Mallarmé dira le monde de l'âme, totalement, son être sensationnel et d'émotions, et purement ; point de légende, point de mythe ; ce seul drame, le spectacle fictif de la réalité ; et voici que sera exprimé tout ce qui est la réalité du moi, de l'être, et pourquoi il est (Dujardin, 1886 :252)

Nas suas crónicas para a *Revue Indépendante*, e perante a paisagem teatral contemporânea, Mallarmé afinca a necessidade de modificar os princípios vigentes no teatro:

Remplacez Vaudeville par Mystère, soit une tétralogie multiple elle-même se déployant parallèlement à un cycle d'ans recommencé et tenez que le texte en soit incorruptible comme la loi : voilà presque ! (1998A: 205)

Em conexão com estes princípios, é sobremaneira valorizada a função ontológica da nova dramaturgia entrevista pelo poeta. Afirma ainda este, num texto contemporâneo:

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre dont les représentations sont le vrai culte moderne, un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves...<sup>13</sup>

Esta dimensão ontológica encontrou-a Mallarmé na tragédia de Swinburne, realçando que:

[...] le tragique, très contenu, demeure aux régions supérieures de l'idée » (21)

A *ideia* : essa é a questão essencial da poética de Mallarmé – e, mais tarde, dos Simbolistas<sup>14</sup>. É à ideia, oculta por detrás da aparência, que o nosso poeta dá a prevalência como elemento de representação no teatro. A concepção de teatro em Mallarmé é magnanimamente metafísica, e, por isso, uma vez mais, próxima das origens helenísticas do género. Retomamos as suas “Notas”:

<sup>13</sup> Carta de Novembro de 1886 a Vittorio Pica, cujo texto é publicado no artigo de 27 de Novembro na *Gazzetta Letteraria* com o título « I Moderni Bizantini : Stéphane Mallarmé » (*Correspondance, III (1886-1889)*, 1969 : 73 e notas).

<sup>14</sup> Ver por exemplo o « Prefácio » de Rémy de Gourmont ao *Livre des Masques* (1896) « Une vérité nouvelle, il y en a une, pourtant, qui est entrée récemment dans la littérature et dans l'art, c'est une vérité toute métaphysique [...] Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde » (2002 :122).

[Le Théâtre est] un milieu de sublime nature

acrescentando: [...] l'époque nous le montre dégradé (1998A :206)

À tendência realista dominante, contrapõe assim o crítico uma estética que encara a arte como expressão do absoluto e revelação de uma realidade transcendental. A sua concepção idealista do género – patenteada no seu artigo sobre *Erechtheus*, peça que atinge esse mundo invisível da ideia – é sobremaneira equacionada nos seus textos dos anos 1880. Defende assim Mallarmé:

La Scène est [...] la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur (1998A:206).

Trata-se, uma vez mais, de um apelo à criação de um teatro da *ideia*, negando o princípio de reprodução do real, dos pontífios e dos conflitos, materializados na personagem, em prol de uma tentativa de depuração e de transposição na dicção, no traje, no gesto e na decoração, que sustenta a autêntica representação. Foi precisamente esse teatro que ele vislumbrou ao ler *Erechtheus*, como se depreende no passo seguinte:

[...] tandis que dans la parole et les actes règne l'auguste nudité des sentiments antiques et leur délicatesse suave (32)

Será esse um dos principais desafios lançados pelo futuro colaborador da *Revue Indépendante*. A questão da depuração do teatro obsidiava-o de tal modo que algumas proposições aparecem polémicas e até mesmo inviáveis pela sua formulação, desde logo peremptória. Perante aquilo que manifesta, a seus olhos:

[l'] erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique (1998A : 174)

Mallarmé acaba por negar a pertinência da própria cenografia, elemento distintivo da dramaturgia e do seu estatuto de *ficção activa*, retomando uma noção de Alain Viala (1997: 10). Pela sua dimensão espiritual, abstracta e simbólica, o teatro não necessita, aos olhos do poeta francês, de outra cena (“foyer”) que o espírito do leitor. A capacidade ficcional deste permite-lhe, lembrando-nos agora de *Igitur*, “mettre les choses en scène”:

[...] est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite l'endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule (*idem*)

Pode observar-se ainda outro elemento importante de proximidade estético-literária entre estes textos de épocas diferentes. É bem visível, no texto em análise, a importância que Mallarmé confere à música como elemento constitutivo do texto dramático de Swinburne (veja-se “long hymne” (34)); “sublime musique de trompettes ou de flûte” (35) e ainda “silence divin gisant dans l'âme des lecteurs” (38) associado a “quiconque ouvre un livre pour chanter en soi” (42).

Proscrita da cenografia e do pitoresco, a “cena” valorizada pelo autor é a área ilimitada das relações que emergem do texto lido ou, no caso, ouvido. Não se trata de estabelecer uma correspondência directa entre texto e sonoridade. Esse não é o verdadeiro elo de ligação entre *A Música e as Letras* (1896). Conforme ele próprio o precisou (sublinhado por nós)

Je fais de la Musique, et appelle ainsi **non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots [...]** mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole (Mallarmé, 1981: 25)

sincronizando o sentido da palavra música com a sua raiz grega - ideia:

employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant l'Idée, ou rythme entre les rapports (*idem*:26)

O preceito de música de Mallarmé não equivale pois à famigerada musicalidade - verlainiana, por exemplo- mas deve emergir do poema através das relações criadas entre palavras, sentimentos e sentidos. A música provém do potencial de imaginação, de onirismo criador, do poder “mágico” e como que alquímico do texto que provoca no leitor impressões inéditas. Não é pois de admirar que Mallarmé relacione, também neste texto sobre *Erechtheus*, o silêncio da leitura - “le silence divin gisant dans l'âme des lecteurs”- à busca de impressões musicais “quiconque ouvre un livre pour chanter en soi”: o leitor abre o livro para prosseguir esse trabalho de inter-relações intentado pelo poeta e para fruir de efeitos de *correspondência* entre todos os elementos da linguagem, tanto no som, como no sentido. Baudelaire, ilustre

antecessor de Mallarmé nos *Itinerários da modernidade*<sup>15</sup>, falou do texto como “feitiço evocatório” e sagrou a imaginação como “rainha das faculdades” (Baudelaire, 1968 : 396).

Ver, ouvir, não corresponde simplesmente a receber *stimuli* exteriores, de sentido físico. A atitude preconizada por Mallarmé é de ordem interior ou espiritual. Por isso mesmo o “décor”, o próprio actor – categoria a prosterger (“affronter”) no teatro futuro, que ele deseja o mais “vide” (59) possível quanto aos seus elementos referenciais - não representam qualquer verdade cénica; são apenas e tão só o invólucro exterior de uma dimensão interior e, por isso, autenticamente *humana* (45-46). A partir do terreno emerge o étéreo, o impalpável, o fantasmagórico. O teatro “extraordinário” (53) é aquele povoado não por personagens mas por “fantasmas”, refere Mallarmé, evocando Shakespeare. Este pressentimento latejava nas suas peças “dramáticas” dos anos sessenta. O enigmático Igitur é apresentado como “a sombra de um vivo”; numa tentativa de alcançar a sua unidade, Hérodiade tenta passar do outro lado do espelho da água da fonte e descobre, com horror, a sua sombra longuíqua, que ora cresce e se acentua, segundo os contornos das folhas, ora se apaga e dissolve, qual miragem do eu (“Je m’apparus en toi comme une ombre lointaine”[1998B:21])...

O que mais interessante há na realidade é a realidade oculta<sup>16</sup>, aquela que se esconde a nossos olhos, por detrás da cortina de uma realidade falaciosa, por detrás do “Rien qui est la vérité”, como o descobriu e o escreveu Mallarmé em Abril de 1866 (1995:297), não tanto o que se vê, mas o que se esconde por detrás das aparências e que o poeta pode, pela magia ficcional da sua arte, transformar em “glorieux mensonges”. É esta a perspectiva que doravante norteará a sua obra. Num breve artigo intitulado “Definição da Poesia” e publicado em 1886, isto é, no auge da sua notoriedade, preconiza o mestre dos simbolistas:

La poésie [...] est l’expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence : elle doue

---

<sup>15</sup> Como o demonstrou com pertinência Maria Hermínia Amado Laurel no seu ensaio com este título (Laurel: 2001).

<sup>16</sup> Lembramo-nos desta passagem do ensaio « Le Mystère dans les Lettres » (1896) [...] il doit y avoir quelque chose d’occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché [...] elle s’agite ouragan jaloux [...] profusément, flagramment (1998A:274).

ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle<sup>17</sup>.

Perante um diagnóstico de crise da literatura, desfigurada, na sua essência, pela hegemonia do paradigma realista vigente, caberia pois à poesia encarnar um novo modo de representação do mundo: não directo, objectivo ou descritivo, mas indirecto, analógico e envolto daquela dimensão de mistério que demanda toda a busca espiritual.

A mesma dimensão sugestiva ou analógica é equacionada por Mallarmé para o teatro, nas suas “Notes”:

A quoi bon le décor s'il ne maintient l'image. Le traducteur humain n'a qu'à poétiquement subir cette hantise (1998A: 225).

Essa era a grande « batalha » (“lutte”, (50)) à qual o crítico da *République des Lettres* convidava os poetas de hoje e de amanhã (50) a travar, seguindo o exemplo de Swinburne e lembrando outros nomes incontornáveis na (r)evolução do teatro – Victor Hugo e William Shakespeare.

“Tracée avec d'impeccable lignes sur le modèle ancien mais s'inspirant d'un souffle de maintenant” (65): assim se realiza a composição « clássico-moderna » e daí advem a modernidade da tragédia de Swinburne. Não é pela projecção que o *fatum* toma no plano histórico ou da *fábula* - que Mallarmé, aliás, resume em poucas linhas (21-30) - ou de questionamento digamos existencial, que a tragédia de Swinburne, inspirada nas mais remotas fontes do teatro, é moderna. A tragédia *Erechtheus* é, aos olhos de Mallarmé, moderna no plano estético, porque se apresentou como “une fête idéale” (56), isto é uma peça contendo aquela dimensão *poética, ideísta, sintética, e depurada* que, fruto de muitos anos de trabalho poético, analítico e ensaístico, veria, no teatro dos anos noventa, uma concretização exemplar.

O percurso seguido não contraria o alcance e o devir undubitavelmente moderno da obra de Mallarmé, sobejamente posto em relevo pela crítica. O modernismo de Mallarmé não se esgota no entanto num complexo jogo de signos, numa busca exigente e constante da expressão rara e de uma sintaxe “preciosa” e obscura, num *ensimesmamento* frio e redutor, muito próximo de uma

---

<sup>17</sup> Enunciada na revista parisiense *La Vogue* em Julho de 1886 e também em carta endereçada a Léo d'Orfer a 27 de Junho de 1884 (*Correspondance*, II (1871-1885), 1965:266).

concepção autotélica da literatura. No seu artigo sobre a adaptação de *Erechtheus* por Swinburne, Mallarmé realça os aspectos inovadores da obra, adoptando um posicionamento que revela um fascinante equilíbrio clássico-moderno. Pelos laços inter e intra-textuais que este texto de 1876 estabelece com outros textos, tanto da sua escrita de ficção como ensaística ou meta-discursiva, vemos quanto o tema do teatro pesa no seu projecto mais vasto de literatura, onde é constante a tentativa de decifração do mistério do mundo através da linguagem. Esta opção estética, de manifestação precoce na sua obra, soube Mallarmé trabalhá-la, refinando-a e acentuando-a, particularmente em tempo de “crise de versos”, que é também tempo de crise no teatro, desfigurado que se apresenta nos seus fundamentos primordiais. Neste contexto, é bastante significativo que, neste texto sobre a adaptação da tragédia antiga *Erechtheus*, publicado a meio caminho entre as suas primeiras obras, assentes no género dramático e os artigos da sua “campanha dramática”, publicados no auge do Simbolismo, o poeta francês realce o substrato clássico da obra como componente da renovação teatral que potencia.

Exímio representante da modernidade poética, Stéphane Mallarmé afigura-se assim um poeta exemplar pelo alcance que a tradição assume na descoberta de novos rumos para a literatura, permitindo assim a sua continuidade. Idêntica consciência conciliadora, nulamente inibidora de *invenção* e de *originalidade* guiou as aventuras espirituais de outros vultos da história da literatura moderna e “leitores” de Mallarmé – Maurice Maeterlinck, Fernando Pessoa, e muitos outros.

Não é, afinal, nesse jogo de *equilíbrio* – sublinhamos, pelo substrato clássico desta noção – que se move também o labor do crítico?

## Bibliografia

### Obras de Mallarmé

- (1998A) *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*, éd. Yves Bonnefoy, Paris: Gallimard, coll. NRF.
- (1998B) *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I.
- (2000) *Documents Stéphane Mallarmé* Nouvelle Série, II, éd. Gordon Millan, « Critique dramatique et littéraire », Saint-Genouph : Nizet.

- (1995) *Correspondance, Lettres sur la poésie* éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris : Gallimard, coll « Folio- Classique » (n° 2678),
- (1965) *Correspondance, II* (1871-1885), édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.
- (1969) *Correspondance, III* (1886-1889), édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.
- (1981) *Correspondance, VI* (1893 -1894), éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

#### Outras referências :

- ALCOLOUMBRE, Thierry, 1995. *Mallarmé : la poétique du théâtre et de l'écriture*, Paris : Minard.
- BAUDELAIRE, Charles, 1968. *Œuvres complètes*, Préface, présentation et notes de Marcel A Ruff, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale ».
- DUJARDIN Edouard, 1936. *Mallarmé par l'un des siens*, Paris : Messein.
- GOURMONT, Rémy de, 2002. *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de *Le Livre des masques, Promenades littéraires*, Bruxelles: Académie de Langue et de Littérature françaises, coll « Histoire Littéraire » (réed.)
- JAKOBSON, Roman, 1973. *Questions de Poétique*, Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Arguments ».
- LAUREL, Herminia Amado, 2001. *Itinerários da modernidade*, Coimbra: Edições MinervaCoimbra.
- MARIE, Gisèle, 1963. *Le Théâtre Symboliste, ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs - Wagner, Villiers, Maeterlinck et Mallarmé*, Paris : Nizet.
- MICHAUD, Guy, 1995. *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris : Nizet.
- SEABRA, José Augusto, 1998. « Pessoa, leitor de Mallarmé » prefácio a Stéphane Mallarmé, *Poemas lidos por Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim, tradução de José Augusto Seabra.
- SCHERER, Jacques, 1957. *Le « Livre » de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, Paris : Gallimard.
- VALERY, Paul, 1957. « Variété ». « Etudes Littéraires » in *Oeuvres*, I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- VIALA Alain (dir.), 1997. *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, P. U.F.



**TEXTO**  
**« ERECHTHEUS »**  
**TRAGEDIE PAR SWINBURNE**

Sous un ciel de deuil stagnant et d'hiver, l'âme nationale célébrant le Noël chrétien, voici qu'à l'ère même fêtée antérieur, magnifique, religieux aussi, l'écho de quelques beaux vers (fragment resté le seul d'une tragédie d'Euripide qu'un discours de l'orateur

5 Lycurgue enchâsse) a fourni à la voix la plus grande de l'Angleterre actuelle quelque dix-sept cents vers, qui feront compter par ce pays la fin de l'autre année entre les temps de fastes de sa littérature. L'œuvre du jeune poète dont la *République des Lettres*, avide de la suivre à travers le déroulement du futur, présenta en sa première livraison un

10 extrait longtemps célèbre, s'ouvre et se ferme dans sa magistrale plénitude d'aujourd'hui par deux drames antiques, *Atlanta à Calydon*, puis *Erechtheus*. Tout entière fascinée par la prodigalité éblouissante d'imagination qui éclate dans une de ces pièces, la génération poétique contemporaine attendait, non sans émoi, que l'autre apparût :

15 différente, neuve, suprême. L'intérêt, quel en serait-il : et le ton et le concept : impatience, non doute. Seule le fait qui devait se produire dans la carrière parfaite du génie même le plus libre d'allures ! m'invite à le constater : par une régularité aisée à dire en peu de phrases consolant du peu de temps que j'ai à parler. Abstraction faite

20 de l'éclat puisé à sa richesse pour ces tragédies d'ère presque moderne, Chastelard et Bothwell, tout le débordement de fougue précoce presque envahissant le drame de début a trouvé un cours naturel en deux recueils de chants lyriques, extasiés d'amour et de liberté, *Poèmes et Ballades* et *Chants avant l'aurore* : à la tragédie de

25 la maturité spirituelle restait donc la fortune nouvelle d'une inspiration savante, pure quoiqu'enthousiaste, conforme davantage à quelque chose de grec.

Suivez la marche paisible de l'action. Erechtheus, roi d'Athènes, invoque cette terre sainte qu'a foulée l'ennemi Eumolpus ; et bientôt,

30 énigmatique, il annonce à sa femme Praxithea que le destin, pour le salut de la ville, veut le sacrifice de leur enfant Chtonia, laquelle reçoit de la bouche maternelle l'oracle : simplicité et tendresse rien que d'ineffable entre la mère et la fille et des adieux calmes comme l'acquiescement. Personnages autres, un héraut, il a jeté le défi

35 d'Eumolpe : un messenger qui dit l'immolation au pied du même autel de la vierge parmi ses sœurs offertes d'elles-mêmes au couteau ; un héraut athénien pour proclamer l'honneur d'Erechtheus par la foudre frappé après la défaite de l'envahisseur. Le spectacle finit avec la

40 survivante demandant aux dieux de lui accorder à elle aussi, Praxithea,  
épouse et mère, le bienfait de la mort : Athenor, favorable au souhait,  
verse sa protection à jamais sur la cité appelée de son nom. Le  
tragique très contenu, demeure aux régions supérieures de l'idée :  
45 tandis que dans la parole et les actes règne l'auguste nudité des  
sentiments antiques et leur délicatesse suave. Odes maintenant à  
strophes et antistrophes, puis épodes de chœurs ajoutés à tout ce long  
hymne, l'un notamment dépeignant et imitant le passage épouvantable  
du Vent du Nord, composant une sublime musique de trompettes ou  
de flûte qui, longtemps après sa cessation, se mêle encore à la voix du  
50 personnage en scène et la soutient. Je signale aussi dans des  
proportions presque inconnues, le silence : profond, divin, gisant dans  
l'âme des lecteurs ; et d'où se détachent par moments tel vers de l'un à  
l'autre envoyé par un homme ou une femme puis des distiques et des  
tercets, comme autant de motifs purs vibrent sur un fond d'émotion la  
plus subtile et la plus noble. A trop grands traits écrite et hâtive, telle  
55 (un peu) l'impression causée par l'ensemble.

Quiconque ouvre un livre pour *chanter au-dedans de soi*, le vrai  
lecteur de vers a, depuis dix ans, en Angleterre, comme avant ce  
temps, en France, il le fera, emprunté pour son âme le déploiement  
d'ailes de chacune des stances de l'œuvre lyrique de Swinburne. Ces  
60 poèmes (indépendamment de tout ce qu'ils comportent d'*humanité*  
dans un sens supérieur) ont donc humainement satisfait à leur visée ;  
en est-il de même des quatre drames : à savoir doivent-ils, eux,  
prendre vie sur les planches et au lustre et se communiquer par la  
scène, immédiatement, à un auditoire ? Question qui s'impose à  
65 l'esprit d'un Français, tout d'abord : car, chez nous, la grande lutte a  
été livrée et la victoire gagnée par le Poète de ce temps ; elle l'est  
encore un peu chaque jour depuis Victor Hugo et le sera demain. Les  
maîtres en Angleterre, pudiques et hautains, quoi ? mais réservés, ont  
à côté du tréteau triste qu'absout presque seul la longévité glorieuse de  
70 Shakespeare et de son groupe, créé tout un autre théâtre,  
extraordinaire aussi, fait de majestueux fantômes qui hantent l'esprit  
du siècle ; mais dont on n'est le spectateur que chez soi, un tome  
ouvert ou les yeux fermés. Shelley, Byron souvent et avec eux  
Beddoes, d'autres (je ne nomme pas) ainsi que notre ami Horne, ont  
75 inauguré et entretenu cette fête idéale, à quoi parut d'abord voué  
l'œuvre dramatique de Swinburne : et si ce n'est pas douteux que  
plusieurs des vastes compositions dues à des génies ou à leurs  
successeurs soient en état d'affronter le décor et l'acteur, il est certain  
que la plus récente *Erechtheus* saurait, dans une solennité  
80 exceptionnelle, y prétendre. « Nous vouons un théâtre quotidien et

national (diront les bien intentionnés) et non une résurrection, même égale à la vie, de l'art grec, soit : mais, tant que ce théâtre ne se produit pas chez vous à l'heure qu'il est, jubilez, aux reprises du XVI<sup>e</sup> siècle ; ou de ce qu'il a eu de notoire auparavant ; c'est l'antiquité (évoquée surtout par l'heure actuelle). Tracée avec d'impeccables  
85 lignes sur le modèle ancien, mais s'inspirant d'un souffle de maintenant, la pièce de Swinburne, hors quelques longueurs délicieuses, peut devant tous ceux-là qui la lisent se jouer le les ravir (même dans leur sens critique intime), ne fût-ce qu'un soir ce qui est  
90 l'éternité. Ce peu de vers à omettre, seuls, que ne m'est-il loisible de les réciter, enchantement véritable. Rien, de par l'espoir qu'une fois ici apparaîtra quelque étude totale de la poésie de là-bas, n'a été présentement fait, que procurer une notion générale jusqu'au vague, de l'importance triple d'*Erechtheus*, en soi, parmi l'œuvre de  
95 Swinburne et quant à l'art anglais contemporains : trois mots dans l'espace d'une carte de visite répondant à l'envoi que son livre daigna faire le Maître voisin ; à moi, non pas, mais à la Rédaction toute entière et tant soi peu maintenant aux lecteurs de la Revue.

Citado de *Documents Mallarmé*, II (2000) org. Gordon Millan, Paris:Nizet.